



“ENTRE O TEATRO DA CORTE E O TEATRO PÚBLICO (DA PÁGINA AO PALCO)”


MARIA JOÃO ALMEIDA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Carlo Goldoni, no cap. XXXVI da Primeira Parte das suas *Mémoires*ⁱ, relembra um encontro de trabalho que teve com Vivaldi, em Veneza, na residência do compositor, corria o ano de 1735, a propósito de um conhecido “dramma per musica” de Apostolo Zeno, a *Griselda*. O promotor do encontro foi Michele Grimani, proprietário e empresário do Teatro di San Samuele que, tendo decidido apresentar aquela ópera na sua sala de espectáculos, na temporada teatral da Fiera dell’Ascensione, incumbiu Goldoni de ajustar com o músico, o criador da nova versão musical, as modificações a serem introduzidas no libreto de Zeno.

No relato deste episódio, Goldoni, enquanto exhibe ao pormenor, e com evidente autocomprazimento, as suas capacidades de improvisador, deixa bem explícito que a sua intervenção no texto se destina a satisfazer sobretudo as exigências do compositor e dos intérpretes, em particular da pupila de Vivaldi, Anna Girò. Segundo o seu protector, a jovem cantora não gostava, por exemplo, do «chant languoureux», preferindo em seu lugar um «morceau d’expression, d’agitation»ⁱⁱ. Ou seja, como Goldoni de imediato compreendeu, a voz dela não era suficientemente forte para uma “aria cantabile”, tendo que se restringir a uma “aria d’azione”. Em suma, o libretista deveria fazer «dans cet Opéra les changements nécessaires, soit pour raccourcir le Drame, soit pour changer la position et le caractere des airs au gré des Acteurs et du Compositeur»ⁱⁱⁱ. Quando deu a público, pela primeira vez, este mesmo episódio, no Prefácio ao T. XIII da edição Pasquali^{iv}, Goldoni rematou então a narrativa com um discurso desinvolto que fazia o apanhado da operação em que o seu nome se associara ao de Vivaldi em poucas mas esclarecedoras palavras: «Ho poi assassinato il Dramma del Zeno quanto e come ha voluto»^v.

Estas passagens dos escritos memorialísticos do autor veneziano solicitam a nossa atenção para o facto de, no seu tempo, os libretos nem sempre se preservarem íntegros na sua redacção original por ocasião da montagem de um novo espectáculo. As




categorias de profissionais existentes e necessárias para a ópera ganhar expressão em cena impunham amíúde ao texto a mão revisora de um “poeta per musica” contratado para o efeito. Provavelmente, restrições análogas, de ordem formal, enquanto se encontram implicados os recursos humanos de uma companhia de teatro, podem ter motivado, pelo menos em parte, a adaptação do texto de um “dramma giocoso per musica” do próprio Goldoni a palcos portugueses, cerca de trinta anos após ele ter “impasticciato” a *Griselda* de Zeno.

A obra em questão é *Il mercato di Malmantile*. Crêem alguns musicólogos que se teria estreado com música da autoria de Giuseppe Scarlatti. Conceberam ainda música à intenção do mesmo texto compositores como Cimarosa, P. Lanzi, G. Bartha e D. Fischietti, mas a partitura com a qual o libreto se identifica de maneira mais espontânea continua a ser a deste último.

Quando foi representado pela primeira vez em Portugal, em 1763, este “dramma giocoso per musica” iniciara, havia cerca de seis anos, a carreira que veio a cumprir por várias cidades europeias, a par das italianas, com um sucesso bem mais do que razoável. As fontes coevas à nossa disposição deixam supor que a sua estreia absoluta teve lugar em Viena, no Burgtheater, em 1757. Circunstância que se presta por si só a ilustrar a notável difusão do teatro de ópera italiano, a ponto de tornar permeáveis as fronteiras políticas ao fenómeno da italianização, predominantemente por via cultural.

Neste sentido, cabe evocar a adesão da Corte portuguesa à ópera italiana, possivelmente a partir de 1728^{vi}, ainda que depois, na continuação do reinado de D. João V, tenham sido poucos os espectáculos produzidos para delícia do soberano e dos seus cortesãos^{vii}. De qualquer modo, as representações seriam suspensas após a catástrofe de 1755. Logo que os recursos e o hábito de pôr em cena uma ópera foram restabelecidos no âmbito da Corte, a escolha desta recaiu sobre os “drammi giocosi per musica” de Goldoni. É possível que a distinção da prioridade na estreia tenha calhado a *L'amore artigiano*^{viii}, em 1762. Certezas há, porém, quanto às récitas de *Il mercato di Malmantile* e de *Il dottor*^{ix} que, no ano seguinte, preencheram a temporada de Carnaval, no Teatro Régio de Salvaterra de Magos^x.

A Corte privilegiava, deste modo, um Goldoni libretista de renome internacional bem consolidado. E, mais significativo ainda, dava mostras de querer actualizar-se emparceirando com a tendência corrente no universo da ópera, de acordo com o que nos




permite deduzir a sua opção de humor mais constante (depois de alguns casos pontuais nas duas décadas anteriores), pelo género do “dramma giocoso per musica”. Parece que a preferência concedida às obras de Goldoni dentro deste género acabou por ser partilhada pela Corte e pelos teatros públicos do reino pois, também em 1762, outro dos seus “drammi giocosi”, *Il trascurato*^{xi}, era levado à cena no Porto.^{xii} E dois anos após a representação de *Il mercato di Malmantile* em Salvaterra, os empresários do Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, anunciavam, no *Hebdomadario Lisbonense*,^{xiii} a primeira récita do mesmo drama jocoso para o verão de 1765.

Esta breve síntese histórica serve o objectivo de pôr em evidência alguns dos aspectos que permitirão penetrar no contexto português de Setecentos onde duas versões de *Il mercato di Malmantile* foram preparadas para récitas na Corte, em 1763^{xiv}, e no teatro público, em 1765^{xv}.

Como texto de referência para realizar o cotejo das duas versões com o original italiano, adopto a edição *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, preparada por Giuseppe Ortolani para a casa editora Arnoldo Mondadori^{xvi}. Um dado importante a reter sobre esta edição é, como se verá mais adiante, o critério seguido por Ortolani, que consiste em recorrer às diversas variantes do texto de Goldoni, tal como eram dadas à estampa e circulavam no mercado, na segunda metade do século XVIII.

No libreto que foi impresso por ocasião do espectáculo realizado no Teatro Régio de Salvaterra, em 1763, as modificações mais aparentes ocorrem, em primeiro lugar, no plano estrutural do texto, pela adjunção de uma cena no Acto III, que passou a ser a 6^a, e pela substituição da “arietta” na abertura da 4^a cena do Acto II. Segundo uma hipótese exposta por Ortolani na edição Mondadori, onde transcreve a cena acrescentada no Acto III sob a forma de uma nota assaz extensa, teria sido o próprio Goldoni a compô-la, em 1763, quando já estava instalado em Paris^{xvii}. Ora, esta data, como rapidamente se constata, coincide com a da representação de *Il mercato di Malmantile* em Salvaterra. Apesar do cepticismo da crítica a este respeito, na ausência de testemunhos objectivos sobre a conjectura de Ortolani, não se pode deixar de anotar que a cena, a cargo da personagem «Berto», possui várias características que se atribuiriam sem dificuldade à libretística de Goldoni.

Apreende-se, de imediato, a dicotomia de forma e composição ária/recitativo, que foi praticamente anulada nesta cena. Aliás, os estudiosos da obra de Goldoni




convergem na conclusão de que se lhe fica a dever a uniformização dos dois termos desta dicotomia, segundo o registo da acção^{xviii}, novidade que ganharia, em parceria com outras mais, o mérito de individualizar a estrutura dramática dos seus libretos.

A ária da nova cena do libreto português constitui, antes de mais, pelo sentido, pela informação que veicula, um elemento de antecipação da acção. E no plano funcional, em seguida, torna inteiramente verosímil a conduta de «Berto», para o final do “dramma”, na cena em que se reconcilia com «Lena».

No plano discursivo, a escolha do nível lexical e o jogo entre as palavras deixam-se harmonicamente conduzir pela procura do efeito mimético, sob a forma de onomatopeias que se ajustam de modo perfeito à “parte buffa” do camponês «Berto». E sublinho que esta procura de adequação entre a palavra da personagem e a composição do seu carácter, que descobrimos já marcada pelo sentido do individual, tem em Goldoni o seu precursor e o exemplo determinante para uma reconfiguração das personagens no domínio da ópera cómica.

Pede ainda um comentário a alusão erótica que se desvenda no último verso do recitativo, na mesma cena, «Come i gatti faremmo insieme l’amor». Não se lhe pode deixar de reconhecer os requisitos para integrar com pleno valimento e não menos naturalidade um certo tipo de discurso sensual-malicioso que condimenta alguns “drammi giocosi” de Goldoni^{xix}. A verdade é que os textos do autor neste género, menos vigiados do que as comédias pelos preceitos da “bienséance”, aceitam ser atravessados de bom grado por uma linguagem mais ousada.

Será caso para dar cabimento de plausibilidade a outras hipóteses acerca da nova cena do libreto português de 1763, como, por exemplo, a da intervenção de um poeta que estivesse ao serviço da Corte, naquele ano. Provavelmente Marianno Bergonzoni Martelli, cujo nome consta do Livro de *Ordenados e outros pagamentos annuaes por ordens de Sua Magestade 1764-1773*^{xx}, associado à ordem de pagamento de uma mensalidade por ajudas de custo, datada de 7 de Agosto de 1763. Bergonzoni Martelli poderia ter assimilado as bases da dramaturgia goldoniana de modo a conseguir proceder a ajustamentos no texto sem prejuízo para a obra do autor veneziano. E essa revisão atenderia, quiçá, a uma vontade, por sugestão de gosto, de um membro da família real ou, mesmo, do soberano D. José^{xxi}.




Curiosamente, Ortolani negligencia nas suas notas a “arietta” reescrita na 4ª cena do Acto II, que deveria ser cantada também pela personagem «Berto». E, no entanto, na perspectiva da história do teatro em Portugal, esta mesma “arietta” parece-me constituir um indício muito importante, se tivermos em conta o facto de não ter sido substituída no texto que serviu à representação no Teatro da Rua dos Condes, em 1765, sendo de admitir que a sua existência possa encontrar uma justificação, pelo menos no plano funcional, nas condições de produção vigentes em Salvaterra de Magos.

Ou seja, a riqueza de meios no teatro régio presta-se como argumento convincente para que nela se pense como factor propício à criação da “arietta”. O novo trecho poderá muito bem significar um expediente calculado por medida a fim de ocupar cantores (de um elenco estável contratado para várias temporadas) que possuissem características vocálicas particulares, mesmo que para os rentabilizar se impusesse a condição de submeter libretos e partituras a uma revisão.

Ortolani informa-nos ainda sobre duas modificações de texto específicas do libreto português de 1763. Uma responde pela substituição, na 10ª cena do Acto III, da expressão «Bella Rosetta» por «Balla Rosetta», que o estudioso italiano remete uma vez mais para a autoria de Goldoni^{xxii}. A outra, mais notória, resulta da inserção do verso «che di buon core», no mesmo acto e na mesma cena^{xxiii}. Facto assinalável em relação a estas particularidades do libreto de 1763 é a sua inclusão na edição do texto de Ortolani. Ou, se colocarmos a questão de modo directo, o libreto de Salvaterra circulou, pelo menos, nos meios editoriais italianos, no século XVIII. Mas, para que não restem dúvidas, basta consultar a nota de Ortolani a propósito do verso «che di buon core». Afirmar ele: «Questo verso, che si legge nell’edizione di Lisbona (1763) e nelle seguenti, manca nelle prime stampe»^{xxiv}.

A uma leitura desprevenida, não aparecem laços de dependência que vinculem o libreto de 1765 ao de 1763. A versão para o Teatro da Rua dos Condes está desprovida da cena de «Berto» no Acto III, a “arietta” do Acto II mantém-se inalterada, assim como a expressão «Bella Rosetta», às quais me referi precedentemente. Porém, o texto com a data de 1765 integra já, no Acto III, o verso «che di buon core», que Ortolani deu como inexistente nos libretos de *Il mercato di Malmantile* anteriores à edição da versão de Salvaterra. Tendo em mente as observações de Ortolani, acima citadas, tudo leva a crer




que a companhia do teatro de Lisboa utilizou um libreto distinto daquele que foi adaptado para o espectáculo na Corte, mas, por certo, posterior.

A intervenção no texto de Goldoni, para a récita da Rua dos Condes, foi grande, a ponto de, em algumas passagens, a articulação entre árias e recitativos ficar comprometida, em consequência das alterações inflingidas à estrutura do “dramma”. É o caso da supressão da personagem «Cecca», uma “parte buffa”; da eliminação de árias e de versos em várias árias; da substituição de algumas das árias por outras, por vezes com redução do número de versos; da supressão ou adjunção de versos nos recitativos e, finalmente, da transformação de duas cenas em uma, através de uma operação de “corte e colagem” ainda no domínio dos recitativos. Várias de entre estas ocorrências consentem-me colocar, com relativa segurança, algumas questões a respeito deste tema, a começar pela supressão da personagem «Cecca».

Gordana Lazarevich, num verbete dedicado a *Il mercato di Malmantil* em *The New Grove Dictionary of Opera*, distribui pelos papéis de «Cecca», «Brigida» e «Marchesa Giacinta», o registo de soprano na escala da extensão de vozes^{xxv}. Se esta relação personagem/voz é aplicada, como creio, à realidade de Setecentos (ainda que o referente musical actual do termo “soprano” não corresponda ao dessa época^{xxvi}), parece então ser possível invocá-la em abono de uma hipótese de acentuado poder explicativo para o desaparecimento da personagem «Cecca», no libreto de 1765.

Enquanto «Brigida» desempenha uma das “parti buffe”, essencial à intriga, à «Marchesa Giacinta» compete formar par com o «Conte della Rocca», nas “parti serie”. Na falta de um elemento na companhia do Teatro da Rua dos Condes para perfazer o trio dos sopranos, a solução escolhida pode ter sido a mais radical, isto é, deixar cair a personagem «Cecca» e, com ela, algumas cenas em que figura no libreto original. Seria, portanto, o exemplo ilustrativo de um caso sobretudo formal e funcional, decorrente das disponibilidades de elenco no teatro público.

As “parti serie” da «Marchesa Giacinta» e do «Conte della Rocca» foram as mais atingidas pelo processo de revisão do texto. No primeiro caso, pela supressão das árias nos Actos I e III, e pela atribuição de uma outra, nova, no Acto II. No segundo caso, o «Conte della Rocca», em contrapartida, beneficia de duas novas árias e de um maior número de versos nos recitativos nos Actos I e II, perdendo porém uma ária do Acto III.




Torna-se evidente que, numa perspectiva de conjunto, todas estas alterações se traduzem na produção de novos efeitos de sentido. Anote-se, a título de exemplo, e retomando as anteriores referências sobre as “parti buffe”, que a personagem feminina eliminada é claramente responsável no original de Goldoni por comentários que ajudam à composição do papel de «Berto».

Tudo isto nos permite concluir que, na versão de *Il mercato di Malmantile* de 1765, as “parti buffe”, à excepção de «Cecca» (facto que vem dar ainda mais consistência à hipótese acima formulada quanto à sua supressão), foram precisamente as mais poupadas no novo arranjo do libreto, como no caso de «Lampridio» e, em especial, de «Brigida» e de «Rubicone». As «partes jocosas», designação que tomam as “parti buffe” no libreto de 1765, gozavam então de grande popularidade entre os espectadores dos teatros públicos, o que explica as adaptações «ao gosto do teatro português», segundo a fórmula mais corrente na época. Mas convém não perder também de vista a possibilidade de os actores-cantores apresentarem exigências e imporem restrições ao empresário ou ao director da companhia do Condes, na fase de montagem da ópera.

Se relembrarmos o episódio relatado por Goldoni nas suas *Mémoires*, enquanto testemunho demonstrativo da maneira como os artistas podiam condicionar a passagem do texto à cena, não causará perplexidade uma hipótese que responsabilize o artista detentor da parte séria do «Conte della Rocca» por duas árias inteiramente novas. Estas árias parecem-me significativas porque, ao passar por elas, não será difícil percebê-las como dissonantes em relação aos outros elementos, no contexto onde estão inseridas. Fazem pensar, por isso, nas “arie di baule”, aquelas árias em que o artista podia tirar o maior partido das suas cordas vocais e, em uns tantos casos, o “virtuoso” investia no sucesso. Esses florilégios acabavam por alcançar o estatuto de repertório pessoal, e deles saía, de quando em quando, um trecho lírico que, a pedido dos intérpretes, ingressava num libreto estranho ao original a que pertencia.

Fará também sentido abordar a hipótese de o cantor disponível na companhia para a execução do papel não possuir uma substância vocal adequada à partitura de origem. Razão suficiente para determinar a reescrita das árias a fim de receberem uma nova “veste” musical. É de anotar que, no anúncio da récita, impresso no *Hebdomadario Lisbonense*, os empresários do Teatro da Rua dos Condes publicitam a representação de uma «Obra perfeita, e muito graciosa, com partes novas, e com Musica




muy especial»^{xxvii}. Para além da retórica do excesso, encenada para aliciar o público, esta afirmação fundamentar-se-ia nas transformações de peso a que, de facto, foi submetido o “dramma giocoso”.

De tudo o que acaba de ser dito, parece ficar claro que em meios social e culturalmente distintos, com públicos diferenciados pelo próprio cânone estético e pelo seu gosto, *Il mercato di Malmantile* foi representado na forma de duas versões bem distantes entre si. Para extrair as conclusões possíveis sobre o sentido ou os sentidos das alterações sofridas pelo libreto de Goldoni, na sua passagem à cena na Corte e no teatro público, há que ter em conta a existência de contextos bem determinados, quer num caso, quer no noutro.

Um dado que até agora tenho omitido, refere-se à língua suporte da redacção dos dois libretos editados em Portugal. Enquanto esse suporte, em 1763, se realiza no idioma original, o italiano, o de 1765 dispõe de um bilingue. E o mesmo acontece com outros dois libretos que foram encenados, ainda em 1765, no Teatro da Rua dos Condes. Os frequentadores do teatro público, predominantemente burgueses, fora os contactos comerciais com os mercadores transalpinos instalados na praça lisboeta, não dispunham de muitas oportunidades para aprender o italiano, e ainda menos o italiano literário, para que angariassem uma compreensão eficaz do espectáculo a que assistiam. No entanto, a partir de 1766, os libretos dos espectáculos que tiveram lugar no Condes deixaram de oferecer a tradução em português.

Este facto não há-de parecer surpreendente se admitirmos que, depois de assistir à ópera durante um ano, o público do Teatro conseguisse ganhar alguma familiaridade com a linguagem literário-musical. É necessário ter também em conta que a primeira gramática do italiano, da autoria de Luís Caetano de Lima, publicada em 1734^{xxviii}, tivera uma reedição em 1756^{xxix}. E doze anos após esta data, a Real Mesa Censória dava um parecer positivo ao requerimento para impressão de um dicionário de Italiano-Português^{xxx}. Creio que todos estes dados em conjunto, e no pressuposto da sua interacção, podem fundamentar uma explicação plausível para a alteração que se registou em 1766 nos libretos impressos por altura dos espectáculos produzidos para o espaço público.

Por seu lado, a Corte não beneficiava de traduções na língua-mãe. O seu mais elevado nível cultural contemplaria, por certo, o conhecimento de línguas estrangeiras.




Mas ainda que essa comunidade diminuta frequentadora do Paço Régio não dominasse o italiano, a mais valia prestigiante de poder assistir à ópera e partilhá-la com o soberano alimentava por si só uma concepção aristocrática e elitista da vida, marcada pelo sentido da diferença. Além do mais, naquela época, a linguagem da ópera funcionava como uma espécie de esperanto nas Cortes europeias que a cultivavam para com isso significarem que “estavam à moda”.

De qualquer maneira, ao maior índice cultural que devemos reconhecer ao público do Paço corresponde, no caso de *Il mercato di Malmantile*, uma maior fidelidade ao libreto original. As modificações nele realizadas, por sua vez, vão buscar os seus sentidos mais credíveis às condições de produção na Corte. Os livros de contas da Casa Real permitem-nos hoje saber que eram dispensadas verbas substanciais para montar os espectáculos, destinadas a cobrir, entre outros aspectos, a contratação de profissionais, como, por exemplo, compositores, músicos, cantores, cenógrafos, bailarinos. Todos eles formavam uma companhia de pessoal estável, de competências mais ou menos especializadas, que punha em andamento a máquina do espectáculo ao serviço do monarca e da celebração da sua figura régia. Se os súbditos esperavam encontrar deleite ou até satisfazer um eventual interesse erudito pela ópera, o destinatário primeiro do espectáculo, o rei, queria tudo isso e, mais, a exaltação do seu poder e da sua magnificência. Daí que a versão do libreto goldoniano levada à cena em Salvaterra seja fruto de condições de produção que, dir-se-ia, terem pecado não por carência mas, sim, por excesso.

O grau de intervenção sem dúvida mais profundo, como se viu, no libreto preparado para o espectáculo no Teatro da Rua dos Condes, parece reger-se, em parte, pela estratégia económica, expressa pela aclimação do texto às especificidades de gosto de uma plateia burguesa que buscava o momento lúdico onde ele se oferecia de modo mais explícito e imediato. O triunfo das “parti buffe” no libreto de 1765 é disso sintomático e denuncia, por esta via, um forte grau de aculturação, que passaria despercebido se desviássemos a nossa atenção apenas para o meio aristocrático.

No entanto, o gosto do público constitui um aspecto de relevo complementar em face das questões respeitantes à produção. No teatro público, vivia-se uma situação diametralmente oposta à da Corte quanto a recursos financeiros. Para isso concorria, precisamente, a circunstância de ser uma empresa comercial, onde os espectáculos eram



produzidos na justa proporção em que o público pagante fazia entrar dinheiro em caixa. Quer isto significar que as restrições materiais, a que se associam as incapacidades ou mesmo as eventuais exigências dos cantores, podiam obrigar o revisor indigitado ou o director de cena a eliminar uma ou outra personagem e a recompor a estrutura dramática da obra.

Ainda a propósito das *Mémoires* de Goldoni vale a pena referir que uma "Note" final, incluída na sequência de uma lista das «Opéra-Comiques de M. Goldoni D'apres l'Edition de Turin 1777 [...]» (omitidas por Goldoni nas suas Memórias), informa que «Les Opéras-Comiques de M. Goldoni ont parcouru plusieurs endroits de l'Italie. L'on y a fait par-tout des changements au gré des Acteurs et des Compositeurs de musique. Les Imprimeurs les ont pris où ils ont pu les trouver, et il y en a très peu qui ressemblent aux Originaux.»^{xxxi} Como é plenamente reconhecido hoje pela crítica goldoniana, a validade destas asserções tem um raio de alcance muito mais vasto do que a realidade setecentista italiana. O caso português não as desmente e, sem reservas de grande monta, parece até querer confirmá-las.

ⁱ Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, introd. et notes par Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992, pp. 164-166.

ⁱⁱ *Idem*, p. 165.

ⁱⁱⁱ *Idem*, pp. 164-165.

^{iv} Carlo Goldoni, *Il teatro comico. Memorie italiane*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1990, pp. 194-197.

^v *Idem*, p. 197.

^{vi} Cf. Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 8.

^{vii} *Idem*, pp. 9-10.

^{viii} No Livro 2995 do Arquivo Histórico do Ministério da Finanças-Casa Real (IAN/Torre do Tombo), encontra-se uma lista de «spartitos das Operas que se fizerão no tempo do Sr. Rey D. Joze» na qual figura *L'amore artigiano* como tendo sido representado em Salvaterra, no ano de 1762.

^{ix} *Il signor dottore*, no libreto original.

^x Cf. Joaquim Manuel da Silva Correia e Natália Brito Correia Guedes, *O Paço Real de Salvaterra de Magos. A Corte. A Ópera. A Falcoaria*, Lisboa, Horizonte, 1989, p. 42.

^{xi} *Il negligente*, no libreto original.

^{xii} Cf. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, vol. V, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1992, p. 358.

^{xiii} *Hebdomadario Lisbonense*, nº 24, Lisboa, na Officina de Pedro Ferreira, 1765.

^{xiv} *Il Mercato di Malmantile*. Dramma Giocoso per Musica di Polisseno Fegejo Pastor Arcade da rappresentarsi nel Teatro Reale di Salvaterra nel Carnovale dell'Anno MDCCLXIII. Lisbona, nella Stamperia Ameniana, s.d..

^{xv} *O Mercado de Malmantile*. Drama Jocoço para se representar em Muzica no Theatro da Rua dos Condes no Anno de 1765 [...] Lisboa, na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Fidelissima Rainha N.S., s.d..

-
- ^{xvi} Giuseppe Ortolani (curatore), *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, vol. XI, Milano, A. Mondadori Editore, 1952, pp. 713-765.
- ^{xvii} *Ibidem*, p. 1314.
- ^{xviii} Cf. Daniela Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, p. 14. E, ainda, Ilaria Crotti, «Percorsi della farsa tra romanzo e teatro», in David Bryant (curatore), *I vicini di Mozart*, II. *La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, Firenze, Olschki, 1989, p. 497.
- ^{xix} Cf. , Ted Emery, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica*, New York, Peter Lang, 1991, p. XIII.
- ^{xx} Livro 463 do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças-Casa Real (IAN/Torre do Tombo).
- ^{xxi} Manuel Carlos de Brito afirma, num capítulo da sua obra, já citada, subordinado ao título “Court opera during the reign of José I (1750-77)”, que “The sovereigns certainly took an active interest in the choice of the texts and the music of the operas”. *Op. cit.*, p. 42.
- ^{xxii} Giuseppe Ortolani, *op. cit.*
- ^{xxiii} *Idem.*, *ibidem*.
- ^{xxiv} *Idem.*, *ibidem*.
- ^{xxv} Gordana Lazarevich, «Mercato di Malmantile, II», in *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, vol. III, London, Macmillan Reference, 1997, p. 339.
- ^{xxvi} Cf. Sergio Durante, «Il cantante», in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (curatori), *Storia dell’Opera Italiana*, vol. 4. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, E.D.T., 1987, p. 389.
- ^{xxvii} *Idem.*, p. 2.
- ^{xxviii} Luiz Caetano de Lima, *Grammatica italiana, e arte para aprender a lingua italiana por meio da lingua portugueza*. Lisboa Occidental. Na Officina de Miguel Rodrigues, 1734.
- ^{xxix} Luiz Caetano de Lima, *Grammatica italiana, e arte para aprender a Lingua Italiana por meyo da Lingua Portuguesa [...]* Lisboa, Na Officina de Joseph da Costa Coimbra, M.DCC.LVI.
- ^{xxx} RMC, cx. 4, Cens., 1768.
- ^{xxxi} Giuseppe Ortonani (curatore), *Idem*, vol. I, 1935, p. 617.